

**Univerzita Karlova**

**Filozofická fakulta**

Ústav asijských studií



## **Bakalářská práce**

Klára Štolfová

### **Óba Minako a motiv matky**

*Ōba Minako and the mother motif*

## **Poděkování**

Ráda bych poděkovala vedoucímu této bakalářské práce Mgr. Martinu Tiralovi, Ph.D. za pomoc při formulování tématu práce a cenné rady při jejím zpracování.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 16. 7. 2024, Klára Štolfová

## **Abstrakt**

Tato bakalářská práce se zaměřuje na analýzu motivu matky v dílech japonské spisovatelky Óby Minako. Konkrétně se analyzují tři vybraná díla z různých období její kariéry: povídka „Tři Krabi“ (1968), kratší povídka „Úsměv horské čarodějnice“ (1976) a novela „O zpěvu ptáků“ (1985). Práce se zaměřuje na to, jak Óba skrze tyto literární práce zobrazuje roli matky, konflikty, které s ní souvisejí, a jak se tento motiv vyvíjí v průběhu její tvorby. Analýza se opírá o feministickou literární teorii a kulturní kontexty Japonska.

**Klíčová slova:** Óba Minako, motiv matky, mateřství, feministická literární teorie, ženská literatura

## **Abstract**

This bachelor thesis focuses on analyzing the motif of motherhood in the works of Japanese writer Ōba Minako. Specifically, three selected works spanning different periods of her career are examined: the short story "Three Crabs" (1968), the short story "The Smile of the Mountain Witch" (1976), and the novel "Of Birds Crying" (1985). The study explores how Ōba portrays the role of motherhood, the associated conflicts, and the evolution of this motif throughout her literary works. The analysis draws on feminist literary theory and cultural contexts specific to Japan.

**Keywords:** Ōba Minako, mother motif, motherhood, feminist literary theory, women's literature

# Obsah

Úvod.....	7
1 Feministická literární teorie.....	9
1.1 Biologický esencialismus .....	10
2 Koncepce mateřství v Japonsku .....	12
3 Ženská literatura v Japonsku a <i>úman ribu</i> .....	18
4 Óba Minako .....	23
5 Analýza vybraných děl.....	25
5.1 Tři Krabi 三匹の蟹 (1968).....	25
5.2 Jamauba no bišó 山姥の微小 (1976).....	31
5.3 Naku tori no 啼く鳥の (1985).....	40
5.3.1 Mizuki a Fú .....	41
5.3.2 Jurie a Čie.....	44
6 Závěr.....	48
Seznam použité literatury .....	50

## Úvod

Ve své práci se zabývám motivem matky v dílech Óby Minako, která patří mezi prominentní japonské autorky druhé poloviny 20. století. Její dílo je významně ovlivněno feministickými tématy, a právě motiv matky se stává jedním z klíčových prvků, který je v její tvorbě často zastoupen. Cílem této bakalářské práce je provést analýzu motivu matky ve vybraných dílech autorky. V rámci analýzy zkoumám, jak Óba zobrazuje mateřství ve svých dílech a jakým způsobem se staví k tradičním představám o mateřství. Dále se zaměřuji na prostředky, kterými se snaží odhalit a zpochybnit společenské normy týkající se ženské role.

Pro interpretaci a zkoumání těchto děl jsem zvolila teoretický rámec feministické literární teorie. Feministická literární teorie poskytuje kritický nástroj ke zkoumání způsobů, jakými jsou ženy a mateřství reprezentovány v literatuře, a odhaluje kulturní a společenské konstrukty, které ovlivňují tyto reprezentace. Tento metodologický přístup umožňuje lépe pochopit komplexní postavení matek v literárních textech, a také zkoumat, jak autorka Óba Minako přetváří a narušuje tradiční genderové role a očekávání. Dále se věnuji historickému kontextu ženské literatury v Japonsku a japonské koncepci mateřství, které ovlivnily tvorbu autorky, a také jejím osobním životním zkušenostem, jež mohou mít vliv na zobrazování mateřství v jejích textech.

V druhé části se soustředím na analýzu vybraných pasáží z děl *Sanbiki no kani* (三匹の蟹, Tři Krabi), *Jamauba no bišó* (山姥の微笑, Úsměv horské čarodějnice) a *Naku tori no* (啼く鳥の, O zpěvu ptáků). Tyto pasáže vybírám s cílem ukázat, jak autorka zobrazuje a interpretuje roli matky v různých kontextech a životních situacích. Dále se zaměřuji na identifikaci klíčových témat, postojů postav a jejich významu v rámci celkového narativu. Výběr

děl pro tuto analýzu byl motivován především důležitostí postavy matky v narativu a jejich dostupností v anglickém překladu.

Stěžejními literárními díly pro tuto práci jsou kniha *Feminismus a Literatura* od Pam Morris, v níž autorka prezentuje teoretické koncepty, které rozšiřují porozumění feministickým literárním teoriím a jejich aplikaci při analýze ženských postav v literatuře. Dále dílo od J. C. Bullock - *The Other Woman's Lib* a esej *The Mystique of Motherhood* od Óhinity Masami, které se zaměřují na kontext mateřství a ženské literatury v Japonsku před a během období tvorby Óby Minako. Tato práce se snaží propojit tyto teoretické rámce s konkrétními literárními díly Óby Minako, pro lepší porozumění zobrazení motivu matky a jeho interpretaci ve společenském kontextu.

Literární díla jsou citována z jejich anglických překladů. Veškeré cizojazyčné citace jsou uváděny v mém vlastním českém překladu. Při přepisu japonských pojmů a jmen používám standardní českou transkripci, přičemž zachovávám tradiční pořadí japonských jmen s příjmením na prvním místě.



# 1 Feministická literární teorie

V práci budu využívat feministickou literární teorii jako hlavní metodologický nástroj pro analýzu literárních textů. Feministická literární kritika se zaměřuje prohloubení porozumění a analýzy literárních děl zkoumáním toho, jakým způsobem jsou ženy a genderové<sup>1</sup> role v literatuře zobrazovány. Tento přístup vychází z předpokladu, že tradiční literární kánon často reflektuje patriarchální hodnoty a struktury<sup>2</sup>, které ženy marginalizují.

Feminismus lze definovat jako politický a sociální pohled, který vychází ze dvou základních předpokladů: za prvé, že rozdílnost pohlaví je základem strukturální nerovnosti mezi ženami a muži, která vede k systematické sociální nespravedlnosti vůči ženám, a za druhé, že tato nerovnost není výsledkem biologické nutnosti, ale vzniká v důsledku kulturní interpretace rozdílů mezi pohlavími. Feminismus se snaží pochopit a změnit sociální a psychické mechanismy, které tuto nerovnost vytvářejí a upevňují. (Morris, 2001, str. 11)

Feministická literární analýza se zabývá několika klíčovými otázkami. První je, jak jsou v literatuře ženy reprezentovány, jaké role a charakteristiky mají a jak jsou vyobrazovány v porovnání s postavami mužskými. Další otázkou je, kdo jsou autoři literárních děl a jestli pohlaví autora má vliv na zobrazování genderových rolí v literatuře. Dále se může zabývat tím, jaký vliv má literatura na formování našich představ o genderu a pohlaví. Také se zaměřuje na

---

<sup>1</sup> Gender je sociální a kulturní konstrukt, který se vztahuje k naučeným rolím, chování a identitám spojeným s pohlavím. Odkazuje na rozdíly mezi biologickým pohlavím a kulturními koncepty jako jsou „ženskost“ a „mužskost“, které jsou formovány společenskými a kulturními očekáváními a mohou se lišit napříč různými kulturami a historickými obdobími. (Morris, 2001, str. 12)

<sup>2</sup> Důsledkem takových sociálních struktur, jako jsou právo, školství, zaměstnání, náboženství, rodina a kulturní zvyklosti, je institucionalizovaná mužská nadřazenost. Prostřednictvím těchto struktur jsou zájmy žen, vždy podřízeny zájmům mužů. (Morris, 2001, str. 14)

to, jakým způsobem jazyk a literatura přispívají k udržování genderových stereotypů a jak mohou být využity k jejich překonání.

Feministická literární teorie je důležitým nástrojem pro analýzu a kritiku literatury z genderového hlediska. Pomáhá odhalovat skryté nerovnosti a předsudky, které jsou v literárních dílech přítomny, a podporuje snahy o rovnost a spravedlnost ve společnosti. Tento přístup obohacuje naše chápání literatury a jejího vlivu na utváření kulturních a společenských hodnot. (tamtéž, str. 19)

## 1.1 Biologický esencialismus

Historicky byl život žen ovlivňován tradicí biologického esencialismu, což je přesvědčení, že přirozené vlastnosti žen vyplývají z jejich reprodukční funkce. Tento názor vede k tomu, že jsou ženy považovány za podřízené a jejich role jsou omezeny na mateřství a péči o domácnost. Feministická teorie místo toho zdůrazňuje, že společenské a kulturní role jsou naučené a mohou být změněny a rozlišuje mezi biologickým pohlavím a kulturními pojmy jako „ženskost“ a „mužskost“, které odkazují na naučenou kulturní identitu. (Morris, 2001, str. 12)

Také ženská literatura byla v minulosti považována za podřadnou té mužské. Podle literární kritičky Elaine Showalter, jak píše ve své knize *„Jejich vlastní literatura“*, v 19. století ve Viktoriánském období, se při představě ženy spisovatelky automaticky vybavily domnělé postižení a omezení jejího těla. Biologická kreativita porodu byla považována za přímého konkurenta estetické kreativity. Pro psaní se často používala metafora porodu, a to naznačovalo možný konflikt mezi těmito zkušenostmi. Vzhledem k tomu, že je na ženy kladena zátěž jinými tvůrčími pracemi ve sféře domácí<sup>3</sup>, pravděpodobnost, že budou mít dostatek energie na vytvoření uměleckého díla je velmi malá. (Showalter, 1977, str. 76)

---

<sup>3</sup> Činnosti kolem rození dětí a jejich výchovy.

Literární kritici naznačovali, že pouze ženy nešťastné, ty, kterým bylo upřeno získat naplnění v domácí sféře a rodině, cítí potřebu psát literaturu. (tamtéž, str. 85)

Ženské atributy, které jsou „přirozeně“ vysvětlené biologií, se stávají osudem: to, co je vrozené, musí být akceptováno, protože to nelze změnit. Mateřská láska je známá jako příklad bezpodmínečného a univerzálního druhu lásky. Často je chápána jako přirozená a instinktivní součást ženské identity. Přitom tomu vždy tak nebylo. Francouzská filozofka Elisabeth Badinter předkládá argument, že tento obraz lásky se objevil až během 18. století, kdy došlo k velké změně ve způsobu výchovy dětí. Dříve byly ženy z vyšších vrstev odrazovány od výchovy vlastních dětí a bylo časté dítě oddělit od matky hned po narození. Až když se během 18. století ve Francii zmírnil důraz na důležitost účasti na dvorské a salonní kultuře, se péče o děti a starost o domácnost stala důležitou sférou pro výše postavené ženy. (Suzuki, 2009, str. 107-108)

Feminismus se brání spojování vlastností považovaných za ženské s ženskou biologií. Biologický esencialismus tvoří základ většiny tradičních pohledů na ženy: slouží jak k jejich snižování, tak k jejich idealizaci, ale vždy ospravedlňuje současné mocenské struktury. (Morris, 2001, str. 108)

Je zajímavé zkoumat mateřství v literatuře, protože se na něm odráží dynamika a rozmanitost ženských rolí a identit, které nejsou pouze omezeny na biologické atributy. Literatura umožňuje autorkám jako Óba Minako vyjádřit a dekonstruovat tradiční pohledy na mateřství, čímž nabízí alternativní perspektivy na životní rozhodnutí žen.

## 2 Koncepce mateřství v Japonsku

Koncepce mateřství v Japonsku se vyvinula jako silně symbolická role, která odráží kulturní, politické a ekonomické změny v průběhu času. Mateřství se stalo centrálním bodem japonské rodiny a ženy byly v různých historických obdobích tlačeny k tomu, aby se soustředily na výchovu svých dětí a udržovaly domácnost. Tento vývoj odráží širší společenské hodnoty a potřeby japonské společnosti. (Ohinata, 1995, str. 199)

Od období Meidži až po současnost byla rodina v Japonsku cílem vládní politiky. Dějiny důrazu na mateřství můžeme podle japonské akademičky a psychologičky Óhinaty Masami rozdělit do pěti klíčových období.

Prvním z těchto období je dekáda následující po zavedení Občanského zákoníku z roku 1898. V rámci snahy o vytvoření stabilního a mocného státu byly zavedeny politiky podporující koncept *fukoku kjóhei* (富国強兵), což lze přeložit jako „bohatá země, silná armáda“. Ženy byly vnímány především jako rodičky budoucích vojáků a rodina se stala základní jednotkou podporující stát. Vztahy v rodině byly hierarchicky uspořádány, přičemž důraz na mateřství sloužil k podpoře státních cílů. (tamtéž, str. 200)

V následujícím období Taišó (1920 – 1930) se začal klást velký důraz na „mateřskou lásku“. Tento důraz postupně vedl k idealistickému zdůrazňování myšlenky, že mateřská láska a oddanost jsou klíčové pro vývoj a výchovu dítěte. Ve 20. letech 20. století se poprvé začal používat termín *bosei* (母性, mateřství), který měl za cíl spojit ženu s rolí matky. V této době byla síla matčiny lásky zdůrazňována jako klíčový faktor, který ženám přisuzoval úlohu výchovy a vzdělávání dětí. V této době se začaly ochota k obětavosti a náklonnost, které matky projevovaly ve výchově dětí, spojovat s pojmy „mateřská podstata“ nebo „radost z mateřství“. Podle tohoto pohledu byly tyto vlastnosti považovány za vrozené. Mateřství bylo viděno jako

zdroj lásky a náklonnosti, přičemž tento pohled spojoval fyzickou funkci mateřství se „spirituální mateřskou láskou“. V důsledku toho byl vztah mezi matkou a dítětem považován za „přirozený“ a jeho zpochybnění bylo nepřijatelné. (Koyama, 2012, str. 134) V tomto období začaly vycházet různé časopisy o péči o děti, které často používaly pojmy jako *boseiai* (母性愛) neboli „mateřská láska“. V jednom časopisu z této doby je tlak na zodpovědnost matek za vývoj dítěte popsán takto:

*„Typický příklad toho, co se míní ‚mateřskou láskou‘, lze nalézt v článku doktora literatury Šimody, nazvaném ‚Zda se děti stanou moudrými nebo hloupými, závisí na vzdělání matky.‘ V něm píše: ‚Pokud jde o výchovu našich dětí, musíme mít na paměti především ne to, jaké vzdělání získají ve společnosti, ani to, jaké vzdělání získají ve škole, ale především to, jaké vzdělání získají doma. A tou, která je za to nejvíce zodpovědná, je samozřejmě matka ... je to matka, kdo rozhoduje o tom, zda její děti budou žít nebo zemřou.‘ Také, ‚Pokud matka zanedbává výchovu svého dítěte, dítě nevyroste v nic chvályhodného nebo respektovaného.‘“ (Ohinata, 1995, str. 201)*

Tento důraz byl reakcí na rostoucí počet matek, které se méně věnovaly péči o své děti, jelikož tuto péči zajišťovaly celé komunity. Tento trend vedl ke kritice a volání po návratu k tradičním hodnotám. (tamtéž)

Třetí období začalo Druhou čínsko-japonskou válkou v roce 1937 a pokračovalo až do konce druhé světové války. Během války se důraz na mateřství stal ještě silnějším, s hesly jako „Matky, vraťte se domů“ a politikou „Mějte více dětí, prosperujte!“. Matky měly rodit „císařovy děti“ a podporovat válečné úsilí tím, že vychovávaly budoucí vojáky. (tamtéž, str. 202) Také se věřilo, že duch mateřství v Japonsku, který vedl ženy k radostnému sebeobětování pro své děti, byl nesrovnatelný s kterýmkoliv jiným. Tento duch sjednocoval národ a poskytoval zemi morální základ. Po konci války a na začátku období velkého ekonomického růstu nastalo další

období důrazu na mateřství. Od poloviny 50. let a skrz 60. léta se rodina stala centrem spotřebitelské činnosti a místem k načerpání energie pro pracující muže. Ženy měly za úkol zajistit, aby domov byl místem odpočinku a regenerace, a tím podporovat ekonomický růst země. Vytvářením příjemného domácího prostředí a výchovou dětí produkovaly i budoucí pracovní sílu pro stát. (tamtéž, str. 203)

Poslední obdobím, které Óhinata popisuje je doba po roce 1973 po vstupu Japonska do pomalejšího ekonomického růstu. Vláda v této době představila rozpočtová opatření, jejichž cílem bylo snížit rozpočet na péči o děti a seniory. Tyto funkce měla převzít rodina. Od žen v domácnosti bylo očekáváno, že samy vychovávají své děti a postarají se o starší členy rodiny. Význam mateřství byl tedy opět zdůrazňován. (tamtéž)

V Japonsku byla sice koncepce mateřství vyjádřena v heslech jako „nic nepřekoná mateřskou lásku“ a „ženy mají vrozenou schopnost vychovávat děti“, ale během různých politických a ekonomických situací nebylo mateřství vždy zdůrazňováno. Konfuciánský důraz na vzdělávání žen k výchově dětí, který byl propagován během doby *fukoku kjóhei*, ustoupil během liberalismu, který převládl v období demokracie Taišó po první světové válce. Obecná nálada byla povzbuzující pro ženy, aby vstupovaly na pracovní trh a staly se ekonomicky nezávislymi. V této době se také poprvé objevil koncept *šokugjó fudžin* (職業婦人, pracující žena). Podobná nálada nastala i po vyhlášení nové Ústavy po porážce Japonska v druhé světové válce. Než se však účast žen na aktivitách mimo domov mohla stát normou, byla opět zdůrazňována důležitost role ženy jako rodičky a došlo k návratu k tradičnímu pojetí mateřství. Důvodem byl v prvním případě počátek druhé světové války a v druhém případě začátek období vysokého ekonomického růstu. (tamtéž, str. 204)

Mateřství v Japonsku je často idealizováno a symbolizováno jako vrcholná forma obětavosti a lásky. Tento ideál mateřství nejenže ovlivňuje rodinné vztahy, ale má také širší společenské a politické důsledky. Óhinata zmiňuje kulturní analýzu Jamamury Jošiakiho,<sup>4</sup> podle kterého pojem „matka“ v Japonsku znamená víc než jen matka dětí. Je vnímán jako symbol naplněným mnoha hodnotami. Když Japonci slyší slovo „matka“, nepředstavují si skutečnou, živou matku ze svých osobních zkušeností, ale spíše personifikaci „oddání se dětem, rodičovské lásky a sebeobětování“. Tento obraz matky má větší moc ovlivňovat chování lidí než peníze a čest a oddanost tomuto konceptu se blíží náboženské víře. (tamtéž, str. 205)

Příběhy o úspěšných osobnostech často zdůrazňují obětavost a tvrdou práci jejich matek. Naopak, když někdo vykazuje společensky nežádoucí chování, jsou zmiňovány slzy a zármutek jeho matky. Toto symbolické vnímání mateřství ovlivňuje společenské normy a očekávání. (tamtéž)

Tato idealizace mateřství je ovšem také kritizována. Poukazuje se na to, jak tento ideál může být omezující a nereálný. Ne všechny matky mohou nebo chtějí naplnit tento ideál nesobecké oddanosti. Existují také otci, kteří projevují stejnou úroveň obětavosti a lásky jako matky, ale jejich role jsou často přehlíženy. V japonské společnosti je mateřství více než jen biologickou nebo sociální rolí a stává se symbolem velké sociální hodnoty. (tamtéž, str. 206)

Tato koncepce mateřství má i své přínosy, jako například zdůraznění významu výchovy dětí. Tato výchova, charakterizovaná odpovědným, vřelým a láskyplným vztahem s dětmi, je nezbytná pro jejich fyzický a duševní rozvoj. Dalším pozitivním aspektem je, že tento ideál mateřství umožnil ženám zajistit si své místo ve společnosti. Ženy byly sice vázány na domácnost a místní komunitu, ale měly alespoň možnost být uznány a respektovány za svou

---

<sup>4</sup> Yamamura, Yoshiaki. 1971. Nihonjin to haha (Japanese and mothers). Tokyo: Toyokan shuppan.

mateřskou roli. V době, kdy ženy neměly mnoho jiných možností, jak se prosadit ve společnosti, mohl tento důraz na mateřství představovat jistý pokrok. (tamtéž, str. 206-207)

Japonský koncept mateřství má také spoustu nevýhod. Dříve koncept mateřství zaručoval postavení žen ve společnosti, ale v současné době může ženy omezovat v plné účasti na společenském životě. Důraz na mateřství a přesvědčení, že ženy mají vrozené vlohy k výchově dětí, vede k tomu, že často musí volit mezi kariérou a rodinou. Dalším problémem je že tradiční pojetí mateřství neklade dostatečný důraz na zapojení ostatních lidí do procesu výchovy dětí. I když má polovina pracujících žen děti, vláda snížila podporu pro zařízení péče o děti. Tato skutečnost není považována za rozpor, protože stále přetrvává přesvědčení, že „nic nepřekoná matčinu lásku“ a „děti by měly být doma s matkami do tří let věku“. (tamtéž, str. 207-208)

Příkladem problému, který se odvíjí z role matky, která se výhradně stará o domácnost, je, že z nedostatku příležitostí k vlastnímu seberealizování může dojít k přetížení a frustraci, což se někdy projevuje v extrémní snaze řídit vzdělání a úspěchy svých dětí. Takové matky se popisují termínem *kjóiku mama* (教育ママ, vzdělávající matka), což je pejorativní označení pro matky, které jsou kvůli svému pohlaví vyloučeny z většiny úspěchů vázaných ke kariéře, a proto usilují o zprostředkovaný úspěch tím, že své děti nutí ke studiu a k dosažení vynikajících studijních výsledků. Ve vládním průzkumu z roku 1984 se ukázalo, že polovina matek v Japonsku je zodpovědná za všechna rozhodnutí týkajících se disciplíny a vzdělání svých dětí. Oproti tomu pouze 4 % otců dělalo tyto rozhodnutí bez porady s manželkou. Většina japonských otců přenáší zodpovědnost za vzdělání dětí na své manželky a následně je obviňuje, když jsou výsledky dítěte ve škole nedostačující. (Cherry, 1987, str. 78-79)

I když děti vyrůstají pod vlivem různých lidských a společenských vztahů, jak přímých, tak nepřímých, často je matka okamžitě obviňována, jakmile se objeví nějaký problém.



Oddělení dětí od mužů také vedlo k tomu, že postrádají mužskou přítomnost, ale také k tomu, že myšlení v japonském pracovním prostředí je převážně maskulinní. Zatímco mužskému psychologickému vývoji chybí zkušenosti spojené s péčí o děti, ženy, jejichž sociální vztahy jsou téměř výhradně omezeny na děti, mohou mít obtíže ve vztazích s ostatními dospělými. Dále může idealizace mateřské lásky vést k nadměrnému připoutání matek k dětem. Při naplňování ideálu mateřské lásky jako oddání se výchově dětí a bezpodmínečné lásce, nadchází nebezpečí ignorování negativních aspektů, jako jsou frustrace a deprese a celkové starosti spojené s péčí o děti. To může mít za následek nedostatečnou podporu pro matky, které se potýkají s těžkostmi při výchově dětí. (Ohinata, 1995, str. 208)

Tento historický přehled ukazuje, že koncepce mateřství v Japonsku prošla významným vývojem pod vlivem kulturních, politických a ekonomických změn. Od dob *fukoku kjóhei* v období Meidži po současnost se mateřství stalo klíčovým prvkem japonské rodiny a společnosti. Tento ideál nejen formoval rodinné vztahy, ale také měl hlubší společenské důsledky, které ovlivňovaly role žen, politiku a vnímání mateřství jako základní hodnoty. Zároveň však existují i výzvy a kritika spojená s touto idealizací, které ukazují na potřebu přehodnotit roli mateřství v měnící se společnosti, která klade rostoucí důraz na individuální a profesní aspirace žen.

### 3 Ženská literatura v Japonsku a *úman ribu*

Ženská literatura má v Japonsku dlouhou tradici. Už mezi nejstaršími literárními díly se nachází texty psané ženami, jako například *Gendži monogatari* (源氏物語, Příběh prince Gendžiho) z období Heian<sup>5</sup>, a také různé deníkové zápisky a poezie. Díky estetice japonské literatury, která často měla lyrickou povahu a jejímž tématem byla psychologická analýza vnitřního světa postav, získaly ženy spisovatelky vedoucí roli v těchto žánrech fikce a poezie. I přesto byl status žen během heianského období na ústupu, a nakonec byly ženy uzavřeny do domácí sféry. Soukromé, autobiografické psaní je jedním z významných žánrových prvků moderního románu a obzvláště tomu tak bylo v japonské fikci. (Ohba, 1991, str. xi)

Díky uznávání ženské literatury jako samostatné spisovatelské kategorie byla účast žen v literatuře přijatelnější než v situaci, která převládala na západě. Během období Heian, ženy pokračovaly v tvorbě poezie, monogatari<sup>6</sup> a deníků. Ve středověkém období, a ještě více pak v období Edo<sup>7</sup>, společenský systém založený na neokonfucianismu, omezil ženy na domácnost a na roli manželky a matky. Ve feudální společnosti založené na maskulinních principech, ženská literatura skoro vymizela a začala být obnovována až v národním literárním hnutí v pozdním Edo. (tamtéž, str. xii)

V meziválečném období byly ženy vychovávány v zemi mobilizované válkou, aby přispěly japonskému impériu tím, že se stanou matkami a ženami v domácnosti. Po druhé světové válce se jim otevřely nové možnosti, díky rozsáhlým reformám, které během okupace usilovaly o rovnost mezi pohlavími. Předválečné modely ženskosti však přetrvávaly, i přesto,

---

<sup>5</sup> 平安時代, Heian džidai, roky 794-1185

<sup>6</sup> 物語, tradiční forma japonské prózy.

<sup>7</sup> 江戸時代, Edo džidai, roky 1603 – 1867

že stále více žen začalo pracovat mimo domácí sféru. Během velkého hospodářského růstu v letech 1955 až 1973 byla pracovní síla genderově rozdělena a ženy měly převzít plnou odpovědnost za domácí sféru, aby se jejich manželé mohli věnovat obnově národní ekonomiky.

V 60. letech, kdy mnoho žen debutovalo na literární scéně, japonská společnost zažívala obrodu předválečné ideologie *rjósai kenbo*<sup>8</sup> (良妻賢母, dobrá manželka a moudrá matka) - stereotypu ženskosti, který mnoho těchto žen odmítalo.

Spisovatelky cítily hluboký pocit neklidu ohledně toho, co znamená být ženou v japonské společnosti, a to se často odráželo v jejich dílech. V literatuře vytvářely ženské postavy, které byly špatnými manželkami, a ještě horšími matkami: často byly chtivé, sobecké a cynické vůči „tradičním“ pojetím lásky, manželství a mateřství. Tyto postavy často úplně odmítaly stereotypní role žen ve společnosti, čímž se spisovatelky stavěly proti normativním modelům ženskosti. (Bullock, 2019, str. 2)

Pojem ženskost byl v Japonsku během 60. let chápán jako vlastnosti spojené s pečovatelskými a podpůrnými funkcemi žen vůči mužům a jako opak maskulinity. Tyto pojmy byly chápány jako vzájemně vylučné. Spisovatelky, které se snažily tento „přirozený“ binární model genderu překonat se setkávaly s dilematy jako jak se může žena vyhnout uvěznění v stereotypních představách o „ženskosti“, aniž by se prezentovala jako „mužská“. A pokud nelze pojem žena a ženskost oddělit, jak je možné kritizovat stereotypní představy o ženskosti bez toho, aniž by došlo ke kritice samotné kategorie žena, což by nahrávalo šovinismu a misogynii.

---

<sup>8</sup> Vzdělávací ideál, který vysvětluje očekávání kladená na ideální ženu v Japonsku od poloviny osmnáctého století do přibližně roku 1930. (Koyama, 2012, str. vii) V poválečném období již tento termín nebyl běžně používán, přesto jeho vliv na obraz japonské ženy jako oddané matky přetrvával ve společnosti až do pozdních 80. let. To i přesto, že počet žen, které měly možnost vykonávat roli matky na plný úvazek, v poválečné společnosti výrazně klesl. (Uno, 1993, str. 303-304)

Toto období bylo charakterizováno napětím mezi očekáváním tradiční ženskosti a vznikajícími možnostmi pro ženy definovat vlastní identity mimo předepsané normy. (tamtéž, str. 2-3)

Základem pro hnutí za osvobození žen v 70. letech byla studentská hnutí ze 60. let. Během tohoto desetiletí se mladé ženy organizovaly po boku mužů při masivních demonstracích proti Japonsko-americké bezpečnostní smlouvě (日米安全保障条約, *ničihei anzen hošó džójaku*)<sup>9</sup> v roce 1960, (Kapur, 2018, str. 1) nebo při obsazení univerzitních kampusů během nepokojů v letech 1968-1969. Mnoho žen takto ztratilo iluze o hnutí Nové Levice<sup>10</sup>, (新左翼, *šinsajoku*) která se vynořila během 60. let, kvůli šovinistickému zacházení ze strany mužských spolubojovníků, které zahrnovalo odsun na kuchyňské práce a sexuální obtěžování, včetně znásilnění. V 70. letech tyto frustrace vyústily ve vznik „hnutí za osvobození žen“ neboli politických organizací zaměřených na ženy, spolu s teoretickými pokusy o redefinici ženských rolí ve společnosti. V Japonsku se toto hnutí stalo známým jako *úman ribu* (z anglického „woman liberation“ neboli ženská liberace). (Bullock, 2019, str. 4) Zaměřovalo se na otázky diskriminace na základě pohlaví a redefinovalo pojem „žena“ (*onna*). Hnutí se vymezovalo proti tradičnímu rodinnému systému a ideálu „dobré manželky a moudré matky“. Ribu kritizovalo poválečný obraz mírumilovné matky a snažilo se rozbít tento idealizovaný koncept. Důležitou

---

<sup>9</sup> V japonštině známé zkráceně jako *Anpo* (安保). Jednalo se o protesty proti revizi smlouvy mezi Spojenými státy americkými a Japonskem, která by Spojeným státům umožňovala nadále udržovat vojenské základny na japonském území. (Kapur, 2018, str. 1)

<sup>10</sup> Radikální studentské hnutí, které se v Japonsku formovalo počátkem 60. let 20. století po protestech *Anpo*, a odklonilo se od tradičních levicových stran, jako byli socialisté a komunisté. Toto hnutí odmítalo demokratické procesy a místo toho se uchýlovalo k násilným metodám. (Kapur, 2018, str. 152)

myšlenkou bylo, že ženy mají potenciál uchýlit se k násilí a že tento potenciál je výsledkem dlouhé historie útlaku a násilí, které ženy zažívaly. (Shigematsu, 2012, str. 31)

Zatímco politické ztvárnění radikálního feminismu se v poválečném Japonsku neobjevilo dříve než s hnutím osvobození žen v 70. letech, spisovatelky začaly normativní diskurzy o genderu zpochybňovat mnohem dříve. Tyto spisovatelky se do jisté míry vyhýbaly explicitnímu politickému aktivismu a preferovaly přepisování ženskosti prostřednictvím literatury. Přispívaly k mimořádnému rozmachu literární tvorby žen, jejichž radikální a šokující vyjádření ženské subjektivity vyvolala novou diskusi o sexualitě a genderových rolích v komunitě intelektuálů *bundan*<sup>11</sup>. (Bullock, 2019, str. 4)

Jejich příspěvky k vznikajícímu feministickému diskurzu pomohly položit teoretický základ pro explicitně politické hnutí *úman ribu* v následující dekádě. To, co nejprve představily v oblasti literatury - od pronikavých pozorování, jak jsou genderové role konstruovány a vynucovány, přes problematizaci binárních modelů genderu až po zpochybňování samotné kategorie „žena“ - se v pozdějších desetiletích znovu objevilo jako explicitně politické vyjádření feministického teoretického diskurzu. (tamtéž, str. 5)

Nešlo o první generaci ženských spisovatelek, které by zpochybňovali normativní model ženskosti. Co však činí rozvoj ženské literatury v 60. letech jedinečným, je fakt, že mnohé z těchto spisovatelek měly poprvé možnost vystupovat z pozice uvnitř akademické sféry, nebo alespoň bojovat o začlenění do této vysoce vážené oblasti z pozice dobrého postavení. Poválečná transformace japonské společnosti po reformách z okupační doby, zvýšila postavení

---

<sup>11</sup> *Bundan* byl systém literárních klik, který se v Japonsku rozvinul v raném poválečném období. Tento systém byl založen na rigidních hierarchických strukturách, kde malá skupina vlivných autorů, kritiků a vydavatelů rozhodovala o kariérách nových spisovatelů. (Kapur, 2018, str. 181)

žen a zajistila jim právo navštěvovat školy společně s muži od základních škol až po univerzity. Tím se mohly začlenit do literárního světa nejen jako spisovatelky beletrie, ale jako intelektuálky s vážnými akademickými tituly, které se podílely na debatách zahrnujících i roli žen v literárním světě a společnosti obecně. (tamtéž, str. 9)

## 4 Óba Minako

Óba Minako 大庭 みな子 (1930–2007) byla jednou z významných spisovatelek moderní japonské literatury. Pocházela ze vzdělané rodiny a její matka Šiina Mucuko milovala literaturu a byla tou, kdo jí v dětství podporoval v intelektuálním rozvoji a později byla jedinou, s kým mohla inteligentně debatovat o literatuře. Ač byla schopná naplnit dceřiny intelektuální potřeby, nebyla schopná dát dceři emocionální lásku a podporu. V roli matky se necítila komfortně a péči o dítě nechala na chůvě, zatímco se věnovala čtení a dalším zálibám. Byla také emocionálně nevyrovnaná a střídala nálady i názory, což bylo zdrojem frustrace i zmatku pro mladou Minako. Občas se chovala dekadentně a jindy zase prohlašovala, že pro ženy z dobré rodiny není dobré mít práci. Feministická kritika toto nazývá v angličtině „self-division“ neboli rozdělení osobnosti na veřejné já (建前, *tatema*), které se snaží zavděčit ostatním a soukromé já (本音, *honne*), které je řízeno impulsy. Netradiční vztahy v její rodině poskytnuly Minako cenný materiál k porozumění komplexnosti mezilidských vztahů. (Wilson, 1999, str. 16-17)

Během konce druhé světové války žila s rodinou blízko Hirošimy, kde byla svědkem svržení atomové bomby. V patnácti letech se spolu se svými spolužáky zapojila do pomoci při zvládnání následků výbuchu. Tato zkušenost ji hluboce ovlivnila a promítla se do jejího psaní ve formě zájmu o humanismus, realismus, anti-sentimentalismus a anti-racionalismus. (Óba, 2011, str. x)

Vystudovala vysokou školu *Tsudajuku daigaku* 津田塾大学 v Tokiu, což byla jedna z nejprogresivnějších ženských vzdělávacích institucí poválečného Japonska. Dostalo se jí tam zkušenosti s čistě ženským prostředím, ve kterém měly studentky svobodu debatovat o sociokulturních, politických a mezilidských otázkách bez mužského dohledu. Pobyt na Tsudě jí umožnil rozvíjet se jako spisovatelka a vyhnout se přitom pocitům viny a úzkosti spojeným s

kulturně vnímanými ženskými nevýhodami, vyloučením a nedostatečností. (Wilson, 1999, str. 10-11)

Po vystudování školy v roce 1955 se provdala za Óbu Tošia, pod podmínkou, že bude moct nadále pokračovat ve své literární kariéře. Čtyři roky na to byl Tošio přeložen do Aljašského města Sitka, kam se i se svou dcerou přestěhovali a žili tam dalších 11 let. (tamtéž, str. 11)

Měla možnost často cestovat po Americe, věnovala se malířství a navštěvovala přednášky o literatuře na vysokých školách. V roce 1967 napsala svoji první kriticky oceněnou povídku *Sanbiki no kani* (三匹の蟹, Tři krabi), za kterou vyhrála Akutagawovu cenu. (Ōba, 2011, str. xi-xii)

Během své literární kariéry publikovala více než třicet románů, mnoho povídek, literární biografie, eseje, sbírku poezie a získala mnoho významných literárních ocenění. Byla nejen talentovanou básnířkou a malířkou, ale také kulturní kritičkou a překladatelkou mnoha klasických děl, z nichž nejvýznamnější je moderní překlad díla z desátého století *Makura no sóši* (枕草子, Důvěrné sešity) pro mladé čtenáře. Přeložila také několik dětských příběhů amerických autorů. (tamtéž, str. ix)



## 5 Analýza vybraných děl

Pro analýzu motivu matky jsem vybrala tři díla Óby Minako z různých období její kariéry. Jedná se o již zmíněnou povídku *Sanbiki no kani* (三匹の蟹, Tři Krabi) vydanou roku 1968, kratší povídku *Jamauba no bišó* (山姥の微小, Úsměv horské čarodějnice) z roku 1976, a nakonec novelu *Naku tori no* (啼く鳥の, O zpěvu ptáků) z roku 1985. Díla jsou analyzována chronologicky.

U všech děl jsem pracovala s anglickým překladem, kromě povídky *Jamauba no bišó*, u které jsem nahlížela i do japonského originálu.<sup>12</sup>

### 5.1 Tři Krabi 三匹の蟹 (1968)

*Tři krabi* jsou příběhem, který se stále častěji objevuje v japonské fikci, v němž hlavní postava z Japonska žije ve městě v cizině. Spisovatelé využívají toto prostředí nejen pro jeho exotický charakter, ale především k zobrazení pocitů svobody, samoty a ztráty domova, které postavy prožívají. *Tři krabi* navíc otevírají další téma v té době ne tak časté v japonské literatuře - sexuální dobrodružství ženy v domácnosti. (Ōba, 1982, str. 88) Dílo je částečně autobiografické, protože Ōba čerpá ze své zkušenosti jako ženy v domácnosti a matky v cizí zemi.

Juri, hlavní postava příběhu, je zobrazena při pečení dortu se svou dcerou Rie v kuchyni. Zjišťujeme, že se připravuje na hostění bridžového<sup>13</sup> setkání, které ale nechce hostit, a nehodlá se ho ani zúčastnit. V této scéně také vidíme, jak matka interaguje s dcerou:

---

<sup>12</sup> Ve sbírce Rubin, J., 2024. *Great Japanese Stories: 10 Parallel Texts*. Penguin Books Limited.

<sup>13</sup> Bridž je karetní hra

*„Máma nemůže nikomu říct, co si ve skutečnosti myslí, víš? Proto ti chci občas říct pravdu. Například nemám ráda Sašu a nenávidím pečení dortů tolik, že se mi chce zvracet, ale i přesto je pečú. Ale nesmíš tyhle věci nikomu říct. Když maminka řekne něco zvláštního, poslechni si to a nech to být jako maminčinu hloupost. Maminka je možná hloupá, ale mělo by ti jí být i líto, tak na ni buď hodná“ (tamtéž, str. 91)*

Juri se tímto dialogem s dcerou snaží ventilovat svoji frustraci z tlaku, který pociťuje v souvislosti s plněním společenských očekávání týkajících se její role ženy v domácnosti, konkrétně v oblasti hoštění. S dcerou se ale matka baví upřímně a přímým způsobem jí zprostředkuje svůj vnitřní konflikt.

Zasahuje do toho manžel Takeši, který však Juriin vnitřní konflikt nechápe a říká jí, že dělá zbytečné problémy. Juri se s dcerou i manželem baví sarkasticky a hravě, ale tento dialog střídají pasáže hluboké nespokojenosti a frustrace ze situací, která ji dohání až na pokraj slz. Nakonec vymýšlí výmluvy, proč se nezúčastnit, a dokonce vymyslí plán, jak předat své hostitelské místo jiné ženě.

*„, Tak si dělej, co chceš, ‘ řekl Takeši, usrkl whisky a znechuceně se na Juri podíval.  
(...)*

*Rie si myslela, že její matka je nechutná, když takhle mluví, a litovala svého otce. Bylo jí pouze 10 let, ale byla předčasně vyspělá a rozuměla většině dospěláckých konverzací.“ (tamtéž, str. 92)*

V tomto úryvku můžeme vidět, že jejich dcera, před kterou o těchto věcech diskutují, se na matku dívá s určitým znechucením a zrcadlí pocity, které má její otec. Tuhle vzpouru proti matce může vysvětlovat Freudova interpretace sexuality, která byla pro feministickou literární kritiku přínosná myšlenkou, že se rodíme biologicky jako ženy či muži, ale bez typizované

ženské či mužské genderové identity. Dítě se rodí nejprve bisexuální a až poté se konstruuje rysy „normální“ mužské a ženské identity, skrz interakci dítěte s okolím. (Morris, 2001, str. 110-111)

Pro tuto cestu je podle Freuda jádrem kastrace. První bezvýhradnou láskou je pro dítě matka, kterou bere jako prodloužení vlastního těla. Aby mohlo dítě získat svou vlastní identitu, musí se z této jednoty oddělit. Klíčovým momentem pro dívky je, když zjistí, že nemají penis. Podle Freuda to vede k pocitu méněcennosti a vinu za tuto méněcennost přenáší na matku. Když si uvědomí, že i matka je „kastrována“, přenesou svou lásku z matky na otce a matku začnou vnímat jako podřadnou bytost. I přesto ji stále vnímají jako rivalku v boji o lásku od otce.<sup>14</sup> (tamtéž, str. 111- 112) Můžeme tedy předpokládat, že Rie je v procesu získávání vlastní identity, a proto matku odmítá. To můžeme vidět i v následující scéně, kdy přijde za matkou do koupelny, kde se připravuje.

*„Zrovna si před zrcadlem v koupelně nanášela oční linky, když vešla Rie a s rukou sepnutou za zády řekla tónem, který zněl jako tón ředitele školy,  
,Ty chceš vypadat mladě, vid', maminko? '  
,Přesně tak. To dělají všechny ženy. '  
,Ale protože všichni vědí, že jsem tvoje dcera, určitě ti neuvěří, že je ti pod třicet. '  
,Některé ženy mají děti v šestnácti. '  
,Ale to nejsou slušné holky. ‘“ (Ůba, 1982, str. 93)*

---

<sup>14</sup> Chlapci si zase uvědomí, že ne všichni lidé mají penis. Tento objev může vést k obavám z kastrace, tedy strachu, že by je otec mohl potrestat za jejich touhu po matce tím, že jim vezme penis. Kvůli těmto obavám potlačí svou touhu po matce a začnou se identifikovat s otcem, který představuje autoritu a zákony morálky. Tímto se identifikují s otcem a mohou rozvinout svou mužskou identitu a nadále toužit po ženách. (Morris, 2001, str. 111)

Rie svoji matku konfrontuje provokativním tónem a v celé konverzaci je cítit hněv mezi nimi, který může být interpretován jako forma rivality mezi matkou a dcerou. Tato rivalita je často výsledkem společenských tlaků, které ženy staví proti sobě místo toho, aby je podporovaly v solidaritě. Juriina reakce zdůrazňuje, že kritika od žen je společensky nepřijatelná. Dále ilustruje, jak jsou ženy často umlčovány a nuceny potlačovat své názory a pocity. Svými otázkami Rie také zdůrazňuje tlak na ženy, aby vypadaly mladší a atraktivnější, což je často spojeno s jejich hodnotou ve společnosti.

Také poznámka, že „holky, které mají děti v šestnácti, nejsou slušné,“ ukazuje na internalizovanou misogynii a společenské normy, které soudí ženy za jejich reprodukční rozhodnutí. Tato kritika, kterou Rie přijala jako vlastní, reflektuje společenské postoje, které stigmatizují mladé matky a zároveň posilují stereotypy o „slušných“ a „neslušných“ ženách.

*„Proč tam takhle pořád stojíš? Není hezké chodit a kritizovat lidi. To lidi nemají rádi, obzvláště když jsi holka.‘  
,Chce se mi na záchod. Proto čekám.‘  
,Nejsem kluk. Nebudu se koukat.‘  
,To je v pohodě. Půjdu později.‘ Rie pohodila hlavou a odešla.  
Způsob, jakým se na ni Rie dívala, téměř vždy přiměl Juri vzpomenout si na svou vlastní matku. Pak si vzpomněla, že ona sama se kdysi dívala na svou matku stejným způsobem.“ (tamtéž, str. 93)*

Na konci tohoto rozhovoru si také Juri uvědomuje, že se na ni Rie dívá stejně kriticky, jako se ona sama kdysi dívala na svou matku. Tento cyklus kritiky a napětí mezi generacemi poukazuje na hluboko zakořeněné genderové role a očekávání, které se předávají z jedné generace na druhou, což vede k opakování stejných vzorců chování a frustrací.

Po tomto rozhovoru začnou přicházet hosté, a ještě před svým útekem Juri čeká, než přijdou všichni a konverzuje s nimi. Svou roli tedy odmítá pouze částečně a nutí se, i když jen krátce, udržovat zdání ve „verbální šarádě s hosty, v otupujícím opakování bezvýznamných slov.“ (Wilson, 1999, str. 109)

Po svém útěku z domu vyráží do zábavního parku, kde se setká s neznámým mužem, který jí pomůže navrátit ztracenou kabelku a následně spolu stráví většinu večera. Nakonec spolu mají sexuální styk. Juri je ovšem v tomto sexuálním styku zcela pasivní. Je fyzicky zapojená a vše je konsensuální, ale bez žádné vášně, protože myslí je Juri ponořená hluboko do retrospektivních myšlenek o svém životě a vztahu, který má s manželem a dcerou. Óba tímto převrací tradiční sexuální politiku. V Japonsku je známo, že sexuální vztahy mužů se „špatnými“ ženami stabilizují manželství. V tomto příběhu je to však žena, která „opouští“ rodinu a najde si muže, aby udržela nudné manželství. (tamtéž, str. 110-111)

*„Pak si vzpomněla na Takešiho hlas, který zněl, jako když se ohýbá kus hliníku, a na Riein hlas, který s řinčivým zvukem říkal: ‚Hmf, to slušné holky nedělají.‘ Nějakým způsobem měli otec i dcera stejný kovový hlas.“ (Ōba, 1982, str. 113)*

Mezi jejími myšlenkami je i tato vzpomínka na hlasy manžela a dcery, které popisuje jako kovové, což může symbolizovat určitou chladnost, neosobnost nebo odcizení, které cítí v jejich vztahu. Navíc si vzpomene na přísně moralizující Rie. Popis hlasů jako „stejně kovové“, může taky naznačit, že Juri cítí, že mají dcera s manželem podobné názory, nebo že je dcera od otce přebírá, a to může prohlubovat její pocit osamělosti a izolovanosti.

Postava matky v díle *Tři Krabi* je komplexním zobrazením ženy, která odmítá svou tradiční roli matky a ženy v domácnosti. I přes snahu splnit očekávání přípravou pohoštění pro

hosty a konverzací s nimi, tuto roli vnitřně odmítá a pociťuje k ní hlubokou nechuť. V rodinných vztazích cítí odcizení, které je ještě více prohloubeno tím, že její dcera přebírá hodnoty a názory svého otce. Její aféra s neznámým mužem pro ni představuje útěk z této rutiny a také akt vzpoury proti společenským normám, které ji svazují. Óba Minako tímto dílem kritizuje tradiční genderové role a společenské normy, které ženám často nedovolují plně se realizovat a vyjádřit své skutečné já.

## 5.2 Jamauba no bišó 山姥の微小 (1976)

*Jamauba*<sup>15</sup> no bišó (山姥の微小, Úsměv Horské Čarodějnice) je povídka, kterou Óba napsala až po návratu ze Spojených států do Japonska v roce 1976. *Jamauba* je definována jako stará žena s dlouhými šedými vlasy, která žije hluboko v horách, požírá svoje oběti a je obdařena nadpřirozenými schopnostmi jako čtení myšlenek. Umí se také proměnit v různá zvířata či v krásnou ženu. V moderní literatuře se ale toto lidové vyobrazení horské čarodějnice upravuje a reformuje. (Schalow, Walker, 1996, str. 242) Óba vyobrazuje utlačování ženské sexuality ve vesnici a zkoumá, jak duše horské čarodějnice dřímá v myšlenkách a snech těch, kteří jsou utlačováni. Tato duše je zároveň rámcem ženské sexuality a zbraní pro přežití, nutnou kvůli mužské dominanci. (Mizuta, Dvorak, 1993, str. 61)

Na začátku příběhu se mladý muž ztratí v horách, přiblíží se k srubu *jamauby* a hledá místo na přespaní. Ta ho pozve dál a začne nahlas odhalovat všechny jeho myšlenky. Mladý muž se vyděsí a chce uprchnout. V ten moment zasahuje vypravěč a říká nám, že toto je klasické zpracování mýtu o *jamaubě*. Následně nabízí čtenáři možnost odhlédnout od tohoto lidového příběhu a začne polemizovat, čím vlastně musela *jamauba* být předtím, než se z ní stala tato stařena požírající muže a než začala žít hluboko v horách.

Podle feministické literární kritiky se v dílech tvořených za mužské kulturní nadřazenosti objevuje takzvaná „mytizovaná žena“, do níž muži promítají to, po čem touží a

---

<sup>15</sup> Podle standardní české transkripce se znaky pro „山姥“ přepisují jako *jamauba*. Tento zápis je spojován s *jamaubou* jako mystickou postavou z lidové tradice, která není historicky přetvořena. Můžeme se také setkat se zápisem podle nasalizované výslovnosti *jamamba*, která odkazuje na postavy v literatuře, jež jsou již ovlivněny obrazem *jamauby*, vzniklým po jejím zobrazení ve hře Nó v 15. století (Schalow, Walker, 1996, str. 241). V této práci budu jednotně používat přepis *jamauba* pro přehlednost.

čeho se obávají. Na tento obraz ženy je podle feministické literární teorie třeba nahlédnout z jiného úhlu pohledu. (Morris, 2001, str. 27) V tomto díle Óba provádí revizi tohoto lidového příběhu a nahlíží na *jamauby* takto:

*„Tyto přeměněná zvířata, co se přestrojí za lidské ženy jsou velmi inteligentní a citlivé, ale mívají nevyhnutelně tragický konec. Po rocích jejich oddaného sloužení svým mužům, se promění zpátky ve zvíře a utíkají do hor bez srsti nebo peří. možná se právě tato ubohá stvoření, se vši svou hořkostí a záští, stanou starými horskými čarodějnicemi.“* (Ohba, 1991, str. 196)

Ve svém zpracování mýtu Óba vysvětluje, jak proměna ženy v *jamaubu* vzniká v důsledku let špatného zacházení ze strany mužů a internalizace misogynie, které vedou k vytvoření tohoto monstra.

Tato povídka je o *jamaubě*<sup>16</sup>, která žije celý svůj život jako žena mezi lidmi. Už od raného dětství má nadpřirozené schopnosti a umí číst lidskou mysl. Vzhledem k tomu, že je *jamauba* schopna číst mysl své matky a je ještě dítětem, říká tyto myšlenky nahlas. To způsobuje, že se kolem ní matka cítí nesvá:

*„Její matka se trochu podrážděně podívala na svoji dceru, která pak řekla, ‚Proč jen to dítě pořád čte ostatním myšlenky? Je jako horská čarodějnice. Zajímalo by mě, jestli ji lidé nebudou mít rádi stejně jako horské čarodějnice.‘ (...) To jsou samozřejmě věci,*

---

<sup>16</sup> Žádná postava v této povídce nemá jméno, proto budu hlavní postavu nazývat *jamaubou* a všechny ostatní postavy označovat podle jejich rolí ve vztahu k ní.



*na které její matka často myslela, a dítě pouze verbalizovalo matčiny myšlenky. Když začala chodit do školy, matce se do jisté míry ulevilo, protože měla čas pro sebe, když byla dcera pryč.“ (tamtéž, str. 197)*

V originálním znění povídky jsou všechny promluvy, kdy *jamauba* nahlas vyslovuje matčiny myšlenky, psány katakanou. Katakana je jednou ze slabičných písem japonského jazyka, které se nejčastěji používá pro přepis cizích slov a výrazů. Použití katakany v tomto kontextu může sloužit k vyvolání pocitu cizosti a neosobnosti, což zdůrazňuje *jamaubinu* schopnost číst myšlenky jako něco nadpřirozeného a odtrženého od běžné lidské komunikace.

S nástupem do školy začne být *jamauba* tišší a přestane číst lidem myšlenky nahlas. Naučí se, že když říká, co si opravdu myslí, ostatní děti i dospělí ji začnou pozorovat s nevraživostí. Rozhodne se proto, že bude dělat přesně to, co od ní ostatní očekávají. Matka jí sice řekne, že nic nemusí předstírat, ale *jamauba* ji nebere vážně a naučí se potlačovat své skutečné pocity, ve snaze všem se zavděčit. Naučí se, že musí předstírat, aby byla přijímána a milována.

Schopnost čtení myšlenek zde můžeme chápat jako metaforu pro ženskou intuici a schopnost empatického vnímání potřeb druhých. V tomto kontextu se ale stává tato schopnost břemenem a způsobuje *jamaubě* utrpení a izolaci. Protože se *jamauba* neustále chová přesně tak, jak se od ní očekává, bere jí to velké množství mentální energie a začne se vyhýbat ostatním lidem. Matka je z chování *jamauby* unavena a těší se, až si dcera najde vhodného muže a opustí ji.

*„Dcera také věděla, že je pro matku přítěží – vlastně to cítila od jakživa – a chtěla matku i sebe osvobodit. Zároveň ale někde v srdci chovala zášť vůči své matce, zášť,*

*kteřá byla někdy tak silná, že pociťovala návaly nevysvětlitelného vzteku. To znamená, že procházela krátkou vzpurnou fází puberty, ale když si uvědomila, že její nenávisť a hněv jsou namířeny proti lstivým způsobům její matky, která se stala její konkurentkou stejného pohlaví – tedy proti jejím nečestným způsobům, jako je využívání své autority jako matky a vyhýbání se přímé konkurenci – uvědomila si, že její matka zestárla a že ona sama dospěla.“ (tamtéž, str. 198)*

Přání matky po oddělení může být interpretováno jako touha po úlevě od mateřských povinností. Matka je v příběhu zobrazená jako osoba v domácnosti, ale je s tímto životem nespokojená, nudí se a péče o dceru jí také nenaplnjuje. Prostřednictvím čtení myšlenek, kterého je *Jamauba* schopna se tato frustrace přenáší dál a vytváří mezigenerační trauma. Matka je zde zobrazena jako oběť a zároveň i vykonavatelka patriarchálních norem. V tomto případě je normou kulturní očekávání, že žena má být připravena opustit rodinné hnízdo a přejít do nové fáze života a přijmout svou novou roli manželky a matky.

*Jamauba* potká muže, za kterého se provdá, který jí bere jako náhražku za svoji matku a má od ní velká očekávání, co se týče role v domácnosti:

*„Musí být velkorysá jako matka, důstojná jako bohyně. Musí ho bezmezně a slepě milovat jako idiot, ale zároveň mít ducha schopného nechat se posednout zlem, jako nějaká zlověstná bestie.“ (tamtéž, str. 199)*

Tato přirovnání ukazují na rozporuplná očekávání, které má společnost od žen. Žena má být „velkorysá jako matka,“ což zdůrazňuje tradiční očekávání, že ženy musí být neustále pečující, milující a obětavé. Toto očekávání vychází z patriarchálního modelu, kde je ženská

identita úzce spojena s mateřstvím a péčí o druhé. Očekává se, že bude „důstojná jako bohyně,“ což představuje ideál, který staví ženu na piedestal, ale zároveň ji omezuje tím, že jí nedovoluje projevit lidské slabosti nebo nedokonalosti a je tím pádem nedosažitelný. Zdůrazňuje se požadavek na absolutní a nekritickou lásku, ale zároveň existuje i očekávání, že žena bude mít i temnou stránku. Tento úryvek využívá kontrastů k zobrazení nespravedlnosti a náročnosti požadavků, které jsou na ženy kladeny.

Svému manželovi se ovšem nemůže zavděčit, i když se snaží dělat vše přesně podle jeho přání. Po tom, co oba zestárnou chce po ženě, aby se stala jeho ošetřovatelkou.

*„Přestože ošetřovatelství nenáviděla natolik, že si myslela, že zemře, kdyby se mu musela plně věnovat, stala se ošetřovatelkou stejně, jako by žena zahnaná do kouta prodala svou cudnost. Když muž pozoroval ženu, která se nyní ujala ošetřovatelství, pochválil ji a řekl, že ošetřovatelství je povolání, které skutečně odpovídá jejím instinktům, a že pokud jde o ošetřovatelství, jsou ženy obdařeny vrozeným talentem, s nímž žádný muž nemůže soupeřit.“ (tamtéž, str. 200)*

Simone de Beauvoir popisuje, že koncept jinakosti je ústředním prostředkem k uspořádání lidské mysli. Jedině skrz jinakost můžeme definovat vlastní já. Co jsme a nejsme. To, co se od nás liší, nemá identitu. Proto je možné připsat ženskosti jakékoliv kvality, které jsou potřeba ke konstrukci mužskosti. (de Beauvoir, 1953, str. 14–15)

To dává vzniku „mytizované ženě,“ která se stává imaginárním zprostředkováním mužských idealizací a strachů. Muži vidí ženy jako něco odlišného, co oni sami nejsou, a proto má tato „žena“ dvojitou a klamnou tvář. Zosobňuje to, po čem muži touží, a zároveň to, co je pro ně nedosažitelné a čeho se tím pádem bojí. Tento proces mytizace ženy brání mužům vidět

ženy takové, jaké skutečně jsou, a vytváří strachy a očekávání, které překážejí vzájemnému porozumění mezi muži a ženami. Tímto způsobem se podporuje a prosazuje mužská verze ženskosti a mužská iluze o ženách jako univerzální pravda. (tamtéž, str. 211)

Manžel od *jamauby* očekává, že bude dobrá ošetřovatelka a chválí ji, přestože z ženina pohledu je tato práce pro ni naprosto nepřírozená. Jeho přesvědčení, že ženy mají vrozený talent pro ošetřovatelství je pouze důsledkem jeho mytizace žen. V této scéně můžeme také najít paralelu s předchozí rozebranou povídkou *Tři Krabi*, kdy Jurie říká, že nenávidí pečení dortu natolik, že se jí chce zvracet, ale přece ho peče. Tyto příběhy společně ilustrují, jak jsou ženy často nuceny plnit role, které jim jsou cizí a nepřírozené, což vede k hluboké frustraci.

Po nějaké době začne mít *jamauba* vážné zdravotní problémy, a nakonec skončí paralyzovaná v nemocnici s mozkovou trombózou. Nemůže mluvit ani se hýbat. Doktor manželovi sdělí, že v nejhorším případě ji zbývají jeden či dva dny. Manžel se rozhodne zavolat jejich syna a dceru, kteří žijí daleko. Zde se poprvé v příběhu dozvídáme, že byla *jamauba* matkou. Celá rodina se u ní v nemocnici sejde a dva dny ji opečovávají. Syn ovšem brzy prohlásí, že jelikož je *jamaubin* stav beze změny, musí zpět domů kvůli práci a rodině. Dcera se začne také strachovat o svou rodinu, ale manžel *jamauby* jí prosí ať zůstane, protože neví, jak by se o svou ženu bez přítomnosti své dcery staral. Ta se zdráhavě rozhodne zůstat. Podobně jako byla *jamauba* předtím nucena starat se o svého manžela, je nyní do role ošetřovatelky opět přinucena žena.

Dcera vzpomíná, jak se o ni *jamauba* starala, když byla malá a vážně onemocněla. Tato myšlenka jí však přivede zpět ke starostem o vlastní dceru, která by mohla v její nepřítomnosti také takhle onemocnět, což naznačuje, že klade větší důraz na svoji roli matky než na roli ošetřovatelky. Dcera je unavená z neustálé péče o svou matku. Když *jamaubu* s pomocí sestřičky

dcera očišťuje, probere se najednou z nevědomí a upřeně se podívá své dceři do očí. Na to si pošle své nasbírané sliny do průdušek a zadusí se jimi.

*„V posledním úsměvu, který si s dcerou vyměnila, jasně četla její myšlenky. Dceřiny oči jí říkaly, že už na ní nechce být dále vázaná. ‘Matko, už nepotřebuji abys mě chránila. Už jsi přežila svou užitečnost. Jestli na mě musíš být závislá, jestli se o sebe už neumíš postarat, tak abys nepřitěžovala ostatním, prosím, Matko, prosím odejdi tiše. Už mě dále nemuč. Já se také připravuji na to, že nebudu zatěžovat svoji dceru jako jsem teď zatěžována tebou. Jsem ochotná odejít lehce. Přesně tak, to je to, co bych měla udělat. Nikdy nechci být ten rodič, který pro nedostatek odhodlání, nadále vnucuje svým potomkům svou nechtěnou laskavost.’ Tahle její dcera, produkt jejího manžela a jí samotné, měla dvojnásobnou sílu vůle.“ (Ohba, 1991, str. 204–205)*

Názor dcery, že *jamauba* přežila svou užitečnost, naznačuje, že její role matky skončila, protože dcera nyní žije svůj život v téže roli. *Jamaubiným* životním úkolem bylo být matkou a ženou v domácnosti. Tuto mateřskou úlohu již naplnila, a kvůli svému zhoršujícímu se zdravotnímu stavu už není schopna vykonávat ani povinnosti spojené s rolí ženy v domácnosti.

Dcera si uvědomuje, že nechce být břemenem pro svou vlastní dceru, což naznačuje její snahu odmítnout tradiční roli pečovatelky a hledat způsob, jak žít nezávisle na své dceři a oprostit se od předávání role ošetřovatelky do další generace. Tento akt odmítnutí tradičních rolí je formou protestu proti patriarchálním strukturám, které ženám vnucují omezené a často nespravedlivé role.

Těsně před smrtí se *jamauba* ve svých představách vrací do hor, kde mnohokrát během svého života toužila žít. Následně přemýšlí, jestli by ji udělalo šťastnější, kdyby žila v horách a

stala se lidožroutskou čarodějnici, nebo zda by bylo lepší žít v lidské osadě srdcem horské čarodějnice. Dochází k závěru, že by to vyšlo podobně. Uvědomuje si, že nezáleží na tom, kde žije – vždy bude konfrontována s nerealistickými očekáváními a bude muset balancovat mezi svou pravou podstatou a společenskými normami. Úsměv na tváři při představách, který jí zůstal i po smrti, však její dcera interpretuje takto:

*„Taková krásná tvář i ve smrti – matko, ty jsi opravdu musela být šťastná žena.“* (tamtéž, str. 206)

Tato interpretace je v kontrastu s uvědoměním, kterého *jamauba* dosáhne těsně před tím, než zemře:

*„Těsně před tím, než vydechla svůj poslední dech jí prolétlo hlavou, že její matka musela být také naprosto nefalšovanou horskou čarodějnici.“* (tamtéž)

Stejně jako její dcera nepochopila ji, tak i ona mohla celý život špatně interpretovat svou vlastní matku, čímž pokračuje v cyklu odcizení a frustrace. Každá matka, potlačující svou vlastní podstatu, vychovává svou dceru, aniž by uznala jejich skutečné společné vlastnosti, a tím ji učí skrývat své pravé emoce. (Schalow, Walker, 1996, str. 255)

Matky v této povídce byly zobrazeny jako *jamauby*, což lze interpretovat jako metaforou pro to, že v každé ženě se pravděpodobně skrývá srdce *jamauby*, které nechce být potlačeno genderovými rolemi a stereotypy. Že každá žena nese v sobě potenciál pro divokost a nespoutanost, které jsou však potlačeny společenskými normami.

Mateřství zde znamená pro ženské postavy vnitřní frustraci a izolaci, které pociťují při snaze vyhovět společenským očekáváním. Ze vztahu mezi matkou a dcerou vyplývá, že každá generace tuto frustraci a očekávání přenáší na tu následující. Matky, které samy čelí tlakům a očekáváním, nevědomky předávají tato břemena svým dcerám. V tomto cyklu každá matka, potlačující své skutečné emoce, vychovává svou dceru v duchu patriarchálních norem. Dochází tedy k uvěznění žen v rolích, které jsou jim vnucovány okolím.

### 5.3 Naku tori no 啼く鳥の (1985)

Novela *Naku tori no* (啼く鳥の, O zpěvu ptáků) z roku 1985 nám nabízí realistický pohled na život nekonvenčního manželského páru Mamy<sup>17</sup> Jurie a jejího manžela Šózóa. V průběhu šesti měsíců se setkáváme s různými postavami, které je navštěvují. Příběh začíná s Mizuki, dcerou Juriiny sestřenice Fú. Dalšími návštěvníky jsou Fukiko, Juriina stará přítelkyně Lynn Ann s manželem Henrym, Tóičiro, syn Šigerua, a Juriina dcera Čie. Román končí Šigeruovou náhlou smrtí a zprávou o smrti Lynn Ann a Henryho při autonehodě. Ptáci v názvu slouží jako metafora pro různé návštěvníky, kteří přilétají a odlétají a „zpívají“ svoje příběhy a perspektivy. Je to také kontrastem k metafoře ptáka v kleci, která byla často používána západními ženskými spisovatelkami k popisu emocionálního a fyzického uvěznění ženy. (Wilson, 1999, str. 86)

Toto dílo je volné pokračování novely *Kiri no tabi* (霧の旅, Cesta mlhou) z roku 1980. V románu *Kiri no tabi* Óba poprvé představuje čtenářům postavy Jurie a Šózóa. Tento příběh sleduje Jurií od jejího dětství, kdy se setkává se Šózóem ve věku jedenácti let, až po její vysokoškolský život, manželství a následné přestěhování do Švédska kvůli manželově práci. Tento děj popisuje tradiční roli, kdy manželka následuje svého manžela, což je v druhém románu, *Naku tori no* významně zpochybněno a převedeno do role obrácené. Jurie je zde zobrazena jako svobodná a bezstarostná spisovatelka, zatímco Šózó se stal mužem v domácnosti po předčasném odchodu do důchodu. Tento vývoj představuje významný posun od tradičních genderových rolí, které byly nastíněny v předchozím díle. Óba se ve svých prózách zaměřuje na zobrazení ženské zkušenosti a interakci mezi muži a ženami na rovnocenné úrovni. Její postavy Jurie a Šózó

---

<sup>17</sup> Mama je netradiční japonské příjmení, které pravděpodobně slouží jako vtipná narážka na motiv mateřství. (Wilson, 1999, str. 74)



představují pár, který je intelektuálně i emocionálně rovnocenný, což je zřídka vidět v moderní literatuře. (tamtéž, str. 73-75)

Novela je částečně autobiografická a Óba čerpá ze svých životních zkušeností a vztahů ve své rodině. Hlavní postava Jurie je spisovatelkou a s manželem, stejně jako autorka, pobývala nějaký čas na Aljašce. Óba zkoumá koncept záměny genderových rolí na jejich vztahu, kdy Šózó předčasně odchází do důchodu, ujímá se domácích povinností a podporuje literární kariéru své ženy. Z pohledu Mizuki, která je částečným vypravěčem je tento životní styl zobrazen jako neslýchaný pro japonský pár. Tato dynamika vyvolává v Mizuki i v okolí nepochopení, protože u mužů v produktivních letech se považuje vykonávání domácích prací jako „poflakování“ a není sociálně přijatelné. Zatímco u žen je to naplnění jejich povinností. (tamtéž, str. 90) Šózóovo přijetí této role ostře kontrastuje s tradičními mužskými rolemi, které zastupují ostatní postavy jako Šigeru nebo Karl, manžel Mizuki. Óba jejich vztah využívá k přepracování manželských a genderových rolí.

Vztah Jurie a Šózóa připomíná vztah vlastních rodičů Óby. Ti byli také velice emocionálně kompatibilní a vzájemně naplňovali své potřeby bez toho, aniž by byli příliš sentimentální ke svým dětem. Její otec Saburó považoval své děti za obtěžující přívažek k ženě, kterou miloval a stačila mu pouze její pozornost. Děti měli s rodiči omezený kontakt a Óba se už jako malá naučila užívat si čtení o samotě. (tamtéž, str. 16)

Vztahy mezi postavami v tomto příběhu jsou komplikované, a proto se v následující části budu specificky věnovat pouze analýze jednotlivých vztahů, které mezi sebou mají postavy matek a dcer.

### **5.3.1 Mizuki a Fú**

Vztah mezi Mizuki a její matkou Fú byl velmi napjatý. I když je Fú již 13 let po smrti v době událostí novely, myšlenky na ni se Mizuki stále vrací. Fú byla známá jako žena, která

byla velmi oblíbená u mužů a uměla je využívat a manipulovat s nimi. Podle Mizuki „byla jedním z těch typů, které se dokonce pokusí sbalit přítele své dcery.“ (Ōba, 2011, str. 33) Mizuki se brání jakémukoliv srovnání se svou matkou a dělá vše proto, aby s ní nebyla spojována. Vždy o své matce mluví jako *ano hito* (あの人, ten člověk), což je způsob, jak mluvit o člověku v japonštině neutrálně ve třetí osobě místo již více užívaných zájmen *kare* (彼, on) nebo *kanodžo* (彼女, ona). (tamtéž, str. 10-11) Dcera si tímto oslovením udržuje emocionální odstup od své matky. Jurie, která toto oslovení slyší, chápe, že „dcera, otrávená abnormálně agresivní matkou, ztrácí chuť nazývat svou vlastní matku ‚mámo‘ nebo ‚matko‘. Někdy chce dcera svou matku od sebe odstrčit tím, že použije neosobní *ano hito*. A jakmile to zájmeno vysloví, matka přestává existovat jako její matka, ale existuje spíše jako jedinec.“ (tamtéž, str. 11) Tato přeměna matky na jednotlivce odráží touhu dcery po osvobození od jejich vztahu a snahu o hledání vlastní identity. Ōba touto volbou oslovení poukazuje na to, jak jazyk může sloužit jako prostředek k vyjádření hlubokých emocionálních konfliktů a k vymezení osobních hranic.

Krátce před tím, než Fú zemřela, poslala Mizuki dopis, ve kterém ji prosila, aby se vrátila domů, ale Mizuki záměrně odložila svůj odjezd kvůli schůzce s přítelem Karlem o tři dny později. Než se vrátila, její matka zemřela na rakovinu jater. Přestože od Jurie věděla, že je situace závažná, nebyla ochotná si udělat čas a zmeškala tak možnost se rozloučit.

*„Jsem dcera, která si našla muže na úkor smrti své matky, řekla si Mizuki pro sebe, perfektní dvojice k matce záletnici.“ (tamtéž, str. 23)*

I přesto, že na matku nahlíží negativně jako na „záletnici“, cítí, že její rozhodnutí nepřijet se rozloučit zrcadlí chyby její matky. Mizuki cítí vinu za zanedbání rodinné povinnosti a za to, že se rozhodla pro své osobní touhy. Později se dozvídáme z pohledu Jurie, která s Fú

před smrtí byla, že ve skutečnosti nechtěla, aby se Mizuki vrátila domů, když je ještě naživu. Fú si je vědomá napětí ve vztahu s dcerou, a proto má obavy, že by se na ni koukala vyčítavě nebo by se k ní chovala odtažitě.

Další překážkou v jejich vztahu je situace, kdy Fukiko odhalí, že skutečným otcem Mizuki není Seičiró, manžel Fú, ale jeho bratr Šigeru. Fú k této aféře přistupuje s pýchou a nabádá dceru, že má právo svého biologického otce využívat.

*„Zlověstná stránka ženy, která Mizuki porodila, se stala nesnesitelně průhlednou a dceři nezbyvalo než s opovržením hledět na vlastní obraz v zrcadle. Ve vzpomínkách se docela dojímal nad svým pečujícím otcem Seičiróem, ale ne nad ženou, kterou odmítla. Nad někým, kdo si myslel, že je právem matky zmocnit se ducha své dcery.“ (tamtéž, str. 38)*

Fú projevovala vůči své dceři výrazně manipulativní chování. Mizuki prožívala hluboký vztah s nebiologickým otcem, který ji velmi miloval, což vzbuzovalo v Fú často žárlivost. (tamtéž, str. 144) Právě proto ji stále nabádala, aby se více soustředila na Šigerua. Mizuki spekuluje, že Fú ji poslala studovat na soukromou školu ve Spojených státech, aby se vyhnula kritice dospívající dcery, zatímco očekávala její vděčnost. (tamtéž, str. 38)

Mizuki vzpomíná na rozhovor se svojí matkou, než odjela do Spojených států. Pro její odjezd využila otcovství Šigerua, aby jim dal peníze. To Mizuki hluboce rozhořčilo a přemýšlela, že se nikdy do Japonska nevrátí. Na to jí matka řekla:

*„Vždy jsem byla ta, která se snažila všechny kolem sebe rozveselit,“ řekla Fú. „Udělal jsem všechno, co jsem jen mohla, pro dobro všech. Poslouchej pozorně. Víím, že si říkáš,*

že se nikdy nevrátíš do Japonska.' Mluvila tónem, který naznačoval: ‚Vím, na co myslíš‘—jako horská čarodějnice *jamauba*, která ví, jak obrátit věci proti svým obětem a je připravena je pohltit.‘ (tamtéž, str. 218)

Skrze zobrazení Fú jako *jamauby*, se Óba vrací k tomuto mýtu, kde horská čarodějnice využívá svou ženskou sexualitu a „pohlcuje“ muže ve svém životě. Mizuki svou matku vidí jako čarodějnici, ale stejně jako v dalších dílech Óby, kde se vyskytuje reformovaná podoba *jamauby* můžeme předpokládat, že pravděpodobně dochází k nepochopení mezi matkou a dcerou.

Mizuki je také matkou, ovšem ne biologickou. Se svým manželem Karlem adoptovali dvě děti Mary a Leonarda. Oba se shodují v názoru, že aby byl člověk člověkem musí vychovat dítě. Oba byli schopní mít vlastní děti, ale Mizuki „s ohledem na své traumatické dětství si nebyla tak jistá, že chce mít vlastní dítě.“ (tamtéž, str. 58) Také kvůli znepokojení z přelidněnosti se rozhodli pro adopci. Setkáváme se tedy v tomto díle s dalším typem mateřství, a to adoptivním, které je výrazem osobní volby Mizuki a jejího přístupu k mateřství. Tento příklad nám připomíná, že biologické mateřství není jediným typem mateřské role, která může být pro ženu významným aspektem její identity a životního plánu.

### 5.3.2 Jurie a Čie

Jurie je silnou a svobodomyšlnou ženou, a to se odráží i v jejím přístupu k mateřství. Například vyjadřuje svůj názor k mužskému pohledu na mateřství, který považuje za zkreslený. Myslí si, že muži vnímají koncept mateřství *bosei* (母性) jako obraz panenské matky *seibo* (聖母), což je podle ní zneužití tohoto důležitého aspektu ženskosti. (Óba, 2011, str. 117)

Dále také mluví o vztahu se svojí tchyní Mičiko, se kterou si úplně nerozumí i přesto, že ji Mizuki k Jurii připodobňuje. Po smrti manžela se tchýně soustředí na svou dceru Taeko a začne nutit Šózóa, aby jí kupoval drahé věci. Po smrti manžela plně přijala roli matky, která je

přehnaně ochránářská vůči svým dětem, což Jurii znechucuje. Mičiko je teď závislá na své dceři, ale je pro ni přítěží, protože Taeko už sama naplňuje roli matky. Vzhledem k výhodám, které vycházejí z jejich vztahu, ale pokračuje v bydlení s matkou, kterou jen občas pošle k Šózóovi a Jurii.

Jurie a Šózó mají rádi cestování a aktivní životní styl, zatímco jejich dcera Čie preferuje domov, klid a čtení knih. Při návštěvě za Mizuki cítí soucit s Čie a vzpomíná na své pocity z dětství, kdy byla deprimovaná sledováním své matky Fú, která byla neustále plná energie a aktivní. Mizuki chápe, jak obtížné může být vyrůstat s rodiči, kteří mají odlišné hodnoty a životní styl. Čie je nyní dospělá, vdaná a studuje filozofii. Jurie má strach o její budoucnost a nedokáže plně pochopit dceřina rozhodnutí, ale do jisté míry rezignuje a přijímá, že již žije nezávislý život. Uvědomuje si také, že si na svou dceru nemůže stěžovat, když je výsledkem její vlastní výchovy. (tamtéž, str. 13-14) Jurie odmítá nechat se pohltit přehnanou starostí o své dítě stejně jako opovrhuje přehnanou starostí o dceru u matky Šózóa a snaží se svou dceru respektovat jako samostatnou osobnost.

Když ke konci novely přijede Čie domů za Jurií a Šózóem, jdou spolu na nákupy. Jurie by chtěla být o samotě se svou dcerou, ale Čie se cítí zranitelně, když je s matkou bez svého manžela Takešiho. To Jurii připomene svůj vlastní spoluzávislý vztah s Šózóem. Nakonec spolu samy vyrazí na nákup. Jurie si je velmi nejistá ve vztahu se svojí dcerou a má pocit, že jí stále za něco kritizuje. Například jak se obléká, nebo se bojí sundat si bundu, aby Čie nekomentovala její povislé ruce. (tamtéž, str. 168-169)

Když Čie zmíní, že se zúčastní pohřbu, Jurie jí řekne, že jí koupí smuteční šaty. Babička Čie kupovala Jurii hodně věcí, což v ní vyvolává pocity nejistoty a viny, že své vlastní dceři tolik věcí nikdy nedávala. Jurie se chová defenzivně, protože má pocit, že svou dceru zanedbávala a nebyla dobrou matkou. (tamtéž, str. 172-173)

I když chce pro dceru věci kupovat, Čie odmítá cokoliv, co se jí nelíbí, a nechce se spoléhat na laskavost svých rodičů. To Jurie interpretuje více jako aroganci a nevděčnost než skromnost. Přehlíží zranitelnost, trpělivost a sebeobětování, které jsou součástí radosti z potěšení někoho druhého. Jurie si nicméně uvědomuje, že životní lekce, které sama dostávala od dospělých, ji často vedly k rebelii, a proto nechává Čie, aby si tyto věci uvědomila sama. Čie vyjadřuje myšlenku, že menší touha po věcech činí život jednodušším, což Jurie vnímá jako posměch. Z toho plyne určitá rezignace, kterou Čie cítí ze vztahu se svou matkou. „Dítě ví, že nemůže vyžadovat věci od rodičů.“ (tamtéž, str. 175) Jurie nad tímto přemýšlí, ale zároveň si vybavuje, jak ona sama v dětství toužila po matce, která by se starala výhradně o ni, a záviděla dětem, které měly obědy připravované s láskou jejich matkami. Je tedy sporné, jak moc Čie opravdu cítí rezignaci a nakolik je to pouze naučená obranná reakce proti zklamání ze vztahu se svou matkou, která také plně nenaplnovala její potřeby, kterou cítí i Jurie.

Jurie má také pocit, že nebyla dobrou matkou a vzpomíná, jak Čie jako malé dítě volala tatínka a ne maminku. (tamtéž, str. 177) I zde se objevuje převrácení tradičních rolí v rodině, kdy žena je primárním pečovatelem o dítě. Z textu se nedozvíme přesné detaily o tom, jak rodiče dceru vychovávali, ale Šózó o své ženě říká, že „nemá žádný mateřský instinkt,“ (tamtéž, str. 75) protože se nebála o Čie tolik jako on, i když se jednalo o situaci už s dospělou dcerou, která byla se svým manželem dlouho do noci venku.

Vztah mezi Jurií a Čie je tedy charakterizován vzájemným nepochopením, nevyřčenými očekáváními a vnitřními konflikty. Juri se cítí provinile za to, že nebyla ideální matkou, zatímco Čie si udržuje silnou nezávislost a odmítá se přizpůsobit tradičním očekáváním.

Také při konverzaci s Fukiko, která říká, že Jurie má štěstí, že má dceru a ne syna, Jurie podotýká, že dcery jsou nemilosrdné ke svým matkám. Naráží tím na hluboce zakořeněné

genderové normy a očekávání, které kladou ženy do pozice, kde jsou neustále posuzovány nejen společnostmi, ale i vlastními dětmi.

## 6 Závěr

Ve své práci jsem se pokusila o analýzu motivu matky ve třech dílech japonské spisovatelky Óby Minako. V části metodologické jsem popsala základní východiska feministické literární literatury, jako rámce pro zkoumání literárních textů a shrnula jsem také koncept mateřství v Japonsku a jeho vývoj během posledního století. Dále jsem popsala historický kontext, ve kterém autorka tvořila a poté přešla k samotné analýze vybraných děl s cílem zjistit, jak jsou zobrazeny postavy matek nebo samotné mateřství.

Hlavním společným rysem, kterého si můžeme povšimnout je nesentimentálnost matek vůči svým dcerám. Óba ve všech dílech popisuje tyto vztahy jako vztahy plné napětí, manipulace a nevyřešených problémů. Vzhledem k vlastní výchově v rodině s velmi komplexními vztahy a matkou, která také nebyla sentimentální vůči svým dětem, a s jistou mírou autobiografičnosti, kterou do svých děl Óba vnáší, by se dalo říct, že autorka čerpá pohled na mateřství ze svých vlastních zkušeností s rodinnými vztahy. Příkladem by mohl být vztah Jurie a Šózóa v novele *Naku tori no*, který připomíná vztah jejich vlastních rodičů.

Charakterizace matek je velmi netypická vůči představám pečujících milujících matek, které běžně ve společnosti převládají. Snaha rozbít tyto stereotypy ústí v charakterizaci matek jako sobeckých a s vlastními zájmy. Dalo by se říct, že na tyto postavy nahlíží více jako na individuální lidi s vlastními touhami, které se tolik nenechají ovlivňovat ideály mateřství, které jim jsou společensky vnucovány. Óba se snaží narušit uměle vytvořenou domněnku, že ženy jsou přirozeně stavěné k mateřství a nesobeckému pečování o druhé. Přestože tuto funkci někdy naplňují, vnitřně jsou v této roli hluboce frustrované, nespokojené a snaží se uniknout z této role.

Ve svých příbězích Óba demontuje mýtus o ideální matce a poslušné dceři a ukazuje jejich vztah jako komplexní hierarchii plnou touhy, konfliktu, manipulace, strachu a hněvu.



Probíhají mezi nimi střety názorů, vzájemná nechuť, a dokonce i nenávisť. Dalším častým motivem je přenos ženského břímě na další generaci. Dcery nejsou nikdy na svých matkách přehnaně závislé a ve všech analyzovaných dílech se ze strany dcery vykytuje ve vztahu k matce určitá zášť nebo hněv. To pramení z nepochopení chování matky a uvědomění si, že představuje a předává dál na svou dceru patriarchální normy a zároveň ze snahy se samy vymanit ze stereotypického vztahu matka – dcera a distancovat se.

Díky tomuto vnitřnímu hněvu, který vůči matkám pociťují se může dál přenášet generační trauma v jejich vlastní rodině. Jako v *Jamauba no bišó* si ale *jamauba* i přes to, že většinu života ke své matce necítila vřelé pocity uvědomuje, že byla také *jamaubou*. Toto uvědomění vzájemné podobnosti situací žen, které by mohlo překonat mezigenerační trauma ovšem přichází až na sklonku života, kdy už nevědomky skrz výchovu předala trauma vlastní dceři. Matky, samy konfrontované vlastními tlaky a očekáváními, neúmyslně předávají tato břemena svým dcerám. Tento cyklus potlačování skutečných emocí matkou při výchově svých dcer v souladu s patriarchálními normami přispívá k uvěznění žen do předem definovaných rolí.

V době, kdy byla Óba literárně činná, začalo být stále běžnější, že ženy kompletně přebíraly roli pečovatelek o děti a starší členy rodiny, vzhledem k omezené sociální podpoře ze strany státu. Proto není překvapením, že se tato problematika péče o rodinu objevuje i v jejích literárních dílech. V díle Óby Minako figuruje motiv matky jako prostředek k vyjádření rozporu či boje se stereotypními pohledy na ženy v japonské společnosti, která v té době zažívala manipulaci s konceptem mateřství jako přirozeně pečující a mírumilovné.

## Seznam použité literatury

- Bullock**, J. C., 2019. *The Other Women's Lib: Gender and Body in Japanese Women's Fiction*. University of Hawaii Press.
- Butler**, J., 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Cherry**, K., 1987. *Womansword: What Japanese Words Say about Women*. Kodansha International.
- de Beauvoir**, S., 1953. *The Second Sex*. Trans. and ed. H. M. Parshley. New York: Alfred A. Knopf.
- Kapur**, N., 2018. *Japan at the Crossroads: Conflict and Compromise after Anpo*. Harvard University Press,
- Koyama**, S., 2012. *Ryōsai Kenbo: The Educational Ideal of 'Good Wife, Wise Mother' in Modern Japan*. Leiden: BRILL.
- Mizuta**, N. a **Dvorak**, J. K., 1993. Symbiosis and Renewal: Transformations of the Forest World of Ōba Minako. *Review of Japanese Culture and Society*, vol. 5, s. 59–66.
- Morris**, P., 2001. *Literatura a feminismus*. Brno: Host.
- Ōba**, M., 1982. The Three Crabs. In: Tanaka, Y. a Hanson, E., eds. *This Kind of Woman: Ten stories by Japanese women writers, 1960-1976*. New York: The Putnam Publishing Group, s. 87-113.
- Ōba**, M., 2011. *Of Birds Crying*. [překl.] Wilson, M. N. a Wilson, M. K. Cornell University Press.
- Ohba**, M., 1991. The Smile of a Mountain Witch. In: Lippit, N. M. a Selden, K. I., eds. *Japanese Women Writers: Twentieth Century Short Fiction*. New York: M.E. Sharpe, s. 194-206.

- Ohinata**, M., 1995. *The Mystique of Motherhood: A Key to Understanding Social Change and Family Problems in Japan*. In: Fujimura-Fanselow, K. a Kameda, A., eds. *Japanese Women: New Feminist Perspectives on the Past, Present, and Future*. Trans. Phelan, T. J. New York: Feminist Press at the City University of New York, s. 199-211.
- Schalow**, P. G., a **Walker**, J., 1996, *The Woman's Hand: Gender and Theory in Japanese Women's Writing*. Stanford: Stanford University Press, s. 241-243.
- Shigematsu**, S., 2012. *Scream from the shadows: The women's liberation movement in Japan*. University of Minnesota Press.
- Showalter**, E., 1977. *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing*. Princeton University Press.
- Suzuki**, M., 2010. *Becoming Modern Women: Love and Female Identity in Prewar Japanese Literature and Culture*. Stanford: Stanford University Press.
- Uno**, K. S., 1993. "The Death of 'Good Wife, Wise Mother'?" In *Postwar Japan as History*, ed. by Andrew Gordon, s. 293–322. Berkeley: University of California Press,
- Wilson**, M. N., 1999. *Gender is Fair Game: (Re)Thinking the (Fe)Male in the Works of Oba Minako*. New York: M.E. Sharpe.